ŚWIAT KULIS



NAKŁAD BIURA OGŁOSZEŃ „PAR"

WYDAWNICTWO TEATRÓW MIEJSKICH

WRON

Jan Strauss i kontrapunkt.

W pewnym dystyngowanym domu w Wiedniu odbywało się przyjęcie, na którem po kolacji miały się rozpocząć tańce.

Dwóch młodych, zaangażowanych do grania muzyków, pianista i skrzypek, zaczęli robić trudności w wykonywaniu swoich obowiązków.

Pan domu udał się do nich i zapytał ich o powód.

— Ależ panie baronie, wszakże pan zaprosił mistrza Jana Straussa, jakże my, biedne pionki, możemy grać walce w obecności takiego człowieka.

Z trudnością gospodarzowi udało się skłonić tych ludzi, aby się wzięli do pracy. W czasie jednak przerwy jeden z nich odszukał Jana Straussa i rzekł:

— Wybacz mistrzu, że ośmielamy się grać w twojej obecności, nie mając pojęcia o kontrapunkcie.

Strauss uścisnął rękę skromnemu muzykowi i odparł:

— Oto się troszczycie, moi drodzy przyjaciele!?... Ja sam o tem nie mam zielonego pojęcia.

ŚWIAT KULIS

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM

WYDAWNICTWO TEATRÓW MIEJSKICH W POZNANIU

ROK I. ZESZYT 9

SŁÓWKO O AKTORZE I RECENZJI

CZY O AKTORACH PISZE SIĘ ZA MAŁO? — TAK SIĘ TWIERDZI. — ARGUMENTY. — DLA KOGO WŁAŚCIWIE PISZE SIĘ RECENZJE? — DWA TYPY KRYTYKI. — BOTANIK I KWIATEK. — LUDZIE SĄ OMYLNI. — CO ZROZUMIAŁEM Z RECENZJI O BALECIE. — LESZCZYŃSKI O RECENZJACH. — GŁOWA MOŻE PĘKNĄĆ. — AKTORZY NIE CZYTAJĄ. — MAJĄ RACJĘ. — PUBLICZNOŚĆ NAJWYŻSZYM TRYBUNAŁEM. — OCZKA W WASSERZUPCE. — A ZATEM?

Tu i owdzie słyszą recenzenci teatralni, że za mało piszą o aktorach. Spada to zwłaszcza na grube ryby, jak ostatnio na Boya i Zygmunta Wasilewskiego, gdy wydali w książce swoje sprawozdania.

„Teatr stoi aktorem a aktor teatrem“ — powiada Związek Artystów Scen Polskich w ciekawej broszurze o swojem dziesięcioleciu, która właśnie się ukazała. „Scena Polska“, organ tegoż Związku, dwutygodnik interesujący i coraz bardziej interesujący, również napomykał, że aktorom dzieje się w recenzjach krzywda. O autorze pisze się prawie wyłącznie — aktorowi okroi się parę słów komplementu lub rznięcia, a przecież on napracował się nad rolą, obmyślił ją i wykonał, zapośredniczył między autorem a widzem, lub też — jak często bywa — dodał autorowi od siebie życia i sukcesu. Warto przecież o tem szerzej pomówić. W końcu zaś najcięższy argument: krytyka, która o aktorze milczy lub go zbywa, przestaje być dla niego zwierciadłem: nie wychowuje aktorów, bo nad nimi nie czuwa.

Jako recenzenta od lat wielu (dokładnie nie precyzuję, bo jestem wrogiem jubileuszów, a są inne, jeszcze delikatniejsze przyczyny), zajmowała mnie ta kwestja z nieco innej strony. Niepokoiłem się i niepokoję do dzisiaj pytaniem: po co i dla kogo właściwie ma się rozbierać grę aktorską na sposób recenzencki?

Mówią: na sposób recenzencki, t. j. z końcowem wydaniem wyroku, że aktor grał „źle“ lub „dobrze“, „wspaniale“ lub „miernie“. Taką bowiem krytykę w całym świecie się uprawia. Jest to nic więcej jak prywatna, najprywatniejsza opinja Pana Iksa, czy Pan Ypsylon mu się podobał lub nie podobał. Może to być umotywowane, może być rzucone bez żadnych argumentów. Wszystko jedno. Pozostaje to opinją jednostki, człowieka może opatrzonego w aktorstwie mniej lub więcej, ale omylnego, tak jak omylnym był nikt inny, jak znakomity dyrektor teatru Jan Dobrzański, gdy o Modrzejewskiej w początkach jej karjery pisał, że nigdy nie wyjdzie poza role drugorzędne, a to dla tego, że ma niedobry głos. Głos Modrzejewskiej był, jak wiadomo, jednym z

najcudowniejszych, jakie kiedykolwiek brzmiały na scenie, a Jan Dobrzański nie był głuchy.

Byłaby jeszcze krytyka inna, od strony techniki aktorskiej i ta byłaby fachową. Recenzent musi pisać o aktorze tak jak człowiek lubiący kwiaty pisze o kwiatach. Krytyk aktorstwa mógłby pisać tak, jak o kwiatach rozprawia botanik — o ile zna do gruntu rzemiosło aktorskie, co zdarza się nieczęsto i raczej przypadkiem. W większych dozach byłoby to, w dzienniku, strasznie nudne i myślę, że czytelnik pięknie by za to podziękował — taksamo pięknie jak za botaniczny opis kwiatu. Można coś wtrącić, mojem zdaniem, tu i owdzie, ale bardzo ostrożnie.

Sądzę po sobie. W jednem z pism warszawskich dają fachowe sprawozdania o... balecie. Pełno technicznych wyrażeń, których treści nie znam i nie rozumiem. Pełno określeń, które mi nic nie mówią, chociaż np. technika aktorska dość mnie interesuje .Cóż dopiero będzie ze zwykłym czytelnikiem, gdyby miał się wgłębić w botaniczny rozbiór gry aktorskiej?

Zatem krytykę fachową, techniczną, uprzątnęliśmy, jak myślę, z naszej dyskusji. Jest ona bezwarunkowo na miejscu w pismach teatralnych, ale nigdy jej tam niema (to już nie moje zmartwienie). Pozostało recenzenctwo, tj. napisanie czy aktor danemu panu podobał się, czy nie podobał i, ewentualnie, dla czego. Komu to jest potrzebne?

Jerzy Leszczyński napisał przed paru laty w jednem z pism warszawskich, że jak długo żyje, nigdy niczego się z recenzji o sobie nie dowiedział i niczego się nie nauczył. Zupełnie go rozumiem. Zbyt wiele razy czytałem o wybitnych aktorach pięć rozbieżnych zdań z jednej roli, a wszystkie motywowane jak najbardziej gruntownie. Biedacy mogą dostać bzika, czyli że warto się namyślić, nim się do tego przyłoży ręki. Zgadnijże tu nieszczęsny aktorze, kto ma rację: ten co pisze, że pojąłeś rolę właściwie, czy ten kto da się porąbać że nawet jej nie ugryzłeś? Ten, dla którego stworzyłeś mistrzowską kreację, czy ten, dla którego położyłeś się na płask? Kogo słuchać, komu wierzyć, do kogo się zastosować? Długo myślała o tem, jak przypuszczam, tak znakomita aktorka jak Przybyłko-Potocka i to po „Damie Kameljowej" — jeżeli wogóle myślała, tj. jeżeli recenzje czytała, bo tu punkt najważniejszy.

Prawie wszyscy aktorzy nie tają się z tem, że recenzyj nie czytują. Nie tają się, a nawet głośno to obwołują. Ze względów dopiero co przytoczonych oddaję im zupełną rację. Nauczyć się — nic się nie nauczą. Dowiedzą się, że Panu Iksowi się spodobali, a na tem może im zależeć lub nie zależeć. Oni i tak czują doskonale kiedy spodobali się najgłówniejszemu recenzentowi: publiczności. Mają na to mnóstwo sprawdzianów, a ta i tylko ta recenzja jest w ich karjerze jedyną decydującą.

Powtarzam: jedyną. Publiczność jest Najwyższym Sądem Kasacyjnym.

Nie spotkałem jeszcze aktora z talentem, któregoby „złe recenzje" utrąciły, tak samo jak nie spotkałem miernoty, którąby „dobre recenzje" zrobiły czemś w oczach publiczności. Nawet „obrabianie sobie rólek" u dyrekcji na nic się nie zdało, gdy talentu nie ma, chociaż grać dużo, to w oczach aktorów pierwszy szczebel do karjery. Genjalna Karolina Wolter, gdy ją w Burgteatrze wiedeńskim przez jakiś czas „gnębiono", powtarzała z flegmą: — Od siódmej do dziesiątej wieczorem nie ma żadnej protekcji

I dzisiaj także nie ma. Nie wmówi się publice, że kołek to aktor, chociażby go po sto razy pokazać w najlepszych rolach. Im większa rola, tem gorzej, im lepszy samograj, tem, w ogólnej sumie karjery,

Zatem dla kogo pisze się o aktorach? Dla publiczności? Dla...

O tem jeszcze pomówimy. Bo faktem jest, że się pisze. Mniej lub więcej, ale się pisze. Tym razem szło mi o wejrzenie w jedną stronę kwestji. Mojem zdaniem, czy się pisze dużo czy mało, to dla aktora jest rzeczowo wszystko jedno. O tem, jak to wygląda dla niego osobiście, trzeba będzie pogadać, bo to również bardzo zajmujące.

Witold Noskowski.



MARJA CZERNIAKOWA

obchodzi 3o kwietnia br. jubileusz swej scenicznej pracy na deskach Teatru Polskiego. Dla uczczenia uroczystości odegraną zostanie w ten wieczór nieśmiertelna komedja Al. Fredry „DAMY i HUZARY“

JADWIGA FONTANÓWNA

(NA PRÓBIE „POLSKIEJ KRWI".)

W nierozstrzygniętym dotąd sporze siedmiu miast polskich o palmę pierwszeństwa ich cór i reprezentantek, najwięcej szans posiadał podobno Lwów, zwłaszcza w swej niedalekiej przeszłości, gdy był prawdziwą stolicą wielkiej dzielnicy i ostoją narodową na wschodniej rubieży. Dziś zmieniło się niejedno — ze stratą dla Lwowa a korzyścią dla innych stron — odkąd odpłynął ze Lwowa ów gatunek ludzi kresowych, pełnych humoru i dostojeństwa, lotności i optymizmu — czyli ludzi do tańca i do różańca. A cóż dopiero Lwowianki... Najbardziej zatwardziałe w starokawalerstwie serce mięknie na wosk świecy wspomnieniem ich uroku i duchowych zalet i zapala się widokiem spotkanej gdziekolwiek latorośli tego swoistego szczepu.

Tak się zdarzyło i podpisanemu, gdy upewnił się na wywiadzie, że prawdą są domysły jego, iż Fontanówna jest 100%-wą Lwowianką. Rzekłem tedy: — Niechże mi Pani opowie coś o tej Florencji polskiej, jak Makuszyński nazwał najtrafniej wasz uroczy gród, bo i on jest „miastem mojej młodości", jeśli się godzi budzić przy Pani tak dalekie echa własnych niepowrotności.

— Godzinami opowiadałabym Panu o tem słodkiem mieście — zaczyna z odcieniem melancholji nasza urocza Fontanka — gdyż tam spędziłam moje dzieciństwo i szkolne latka, uwieńczone w liceum świadectwem „maxima cum laude", i tam stawiałam także pierwsze kroki w muzyce; a do muzyki miałam już w dzieciństwie szalony pociąg — a nawet pewne — rzekłabym — familijne inklinacje i dyspozycje! Jestem bowiem stryjeczną wnuczką kompozytora Fontany Juljana, serdecznego przyjaciela niejakiego Fryderyka Szopena, znanego szerzej kompozytora z filmu „Życie i łzy Szopena"...

—Naturalnie, Lwowianie pamiętają wybitną rolę — jaką w świecie muzycznym Lwowa a potem Krakowa grał ojciec Pani...

— Istotnie, atmosfera naszego domu rozwijała swą muzykalnością moje instynkta muzyczne i początkowo w tym kierunku szły moje aspiracje — uwieńczone patentem i medalem konserwatorjum muzycznego w Krakowie z mistrzowskiego kursu fortepianu.

— Osobiście cieszę się, że jakieś przyjazne bogi poróżniły Panią z klawiaturą i skierowały na właściwszy dla Niej odcinek artystycznego frontu — bo fortepian to ciężki instrument — choć zwą go poniekąd „skrzydłem". A do tego te nogi jego, muzykalne jak hipopotam. . .

— „Proszę mi nie przerywać, bo zgubię wątek mej biografji i gotowa jestem wpaść w dobry humor — a muszę dziś koniecznie być złą! Tak się złożyło. Są pewne zobowiązania wobec bliźnich, powzięte na rannej próbie „Polskiej krwi"; to obowiązuje nawet primadonnę najweselszej operetki, jaką bywa życie.

— Więc pomagam przypomnieć: od fortepianu. . .

Oderwała mię Warszawa — uosobiona w Zboińskiej-Ruszkowskiej — kusicielce pieśni. Zostałam śpiewaczką i, prawdę mówiąc, nie żałuję tego. Teatr daje więcej emocji, niż sala koncertowa.

— A jak dawno jest Pani w Poznaniu?

— Wnet po moim warszawskim debiucie w roli Siebla w Fauście — wystąpiłam w Poznaniu w roli Zofji w „Halce" — na pierwszem przedstawieniu, dyrygowanem przez dyr. Stermicza.

„Pracuję tutaj już rok siódmy! Kocham to miasto, bo dało mi ono możność i sposobność do rzetelnej pracy dla mej karjery scenicznej. To też zyskiwałam krok po kroku uznanie i sympatję publiczności i cieszyłam się niemi, szczerze, młodzieńczo, bo scena jest dla mnie wszystkiem, alfą i omegą życia. A kolce? Najwonniejsza róża nie jest bez kolców — a mimo to odurza i rozmarza...

— I dużo miała Pani takich miłych wieczorów z oklaskami?

— Świeżo przekroczyłam na tej kochanej scenie , strzeżonej u wejścia przed dwa nie-

szkodliwe lwy, pierwszą tysiączkę moich występów, bez głośniejszych jakichś występków przeciwko której z Muz! Mam za pasem zgórą 50 partyj operowych i operetkowych i wszystkie te moje dzieci darzę troskliwą miłością, na jaką stać śpiewaczkę „wesołego usposobienia“, jak się pisze w paszporcie tubylczym.

— Matczyne serce wyróżnia jednak zawsze jakiegoś pupilka — —

— Naturalnie, i ja mam osobiste sympatje, jak rolę Małgosi w „Jasiu i Małgosi“, Neddę w „Pajacach“, Oskara w „Balu maskowym“, Cherubina w „Weselu Figara“, Zertinę w „Don Juanie“, Mussetę w „Cyganerji“ — a w operetkowym świadku „Nitouche“, „Skowronek“, Lalkę w „Boccacio“, Hanię w „Domu trzech dziewcząt“ itd. itd. aż do ostatniej Heleny w „Polskiej krwi“, którą Folański postarał się istotnie spolszczyć.

Oto mniej więcej dopłynęliśmy do końca „wywiadu“ — bez katastrofy i rozbicia o niedyskrecje teatralne. Ale musi mi Pani koniecznie jeszcze opowiedzieć coś o sobie — dla naszych czytelników, coć frapującego, coś „ku śmianiu“.

— Czyżby? Widzi Pan, że dziś muszę być poważna! W chwilach wolnych od ról, kształcę się w choreografji u naszego mistrza Statkiewicza, a dobrze życzący mi bliźni twierdzą, że mój organ choreograficzny przedstawia doskonały materjał do pewnych nawet sukcesów.

— Ogromnie anatomicznie wyraża się Pani o takim boskim darze, jak na lekcji somatologji w liceum lwowskiem wobec starego profesora —

— A to dlatego, tak poważnie, bo ze śmiechu podobno ludzie tyją — jak dowiódł pewien amerykański uczony w dwu tomowej rozprawce — a ja się ogromnie tycia boję — i dlatego te tańce i gimnastyka, masaże — —“

— Na razie nie grozi Pani ta klęska — owszem sukcesy widać znakomitej metody i niech Pani zdradzi najlepszy środek na smukłość linji, dla naszych czytelniczek?

Ta co Kościół zaleca: post, post. Nie jadam zasadniczo nigdy kolacji — a w piątek wogóle nic; zupełnie jak ten lew w zoologu, co dostaje w piątek surową marchewkę, a jego połowica wiązkę pietruszki.

— To na linję, a na humor i swą pogodę, co Pani zażywa?

„?? Wolne serce, oddane tylko niezawodnej sztuce, daje swobodę ruchów i to „zdziebłko“ humoru, potrzebnego „w dzień deszczowy i ponury“.

— A co Pani myśli o naszej PWK w taki dzień ponury?

— Jeden sukces pewny i niezawodny osiągnął już Poznań swą Wystawą, z chwilą, gdy Bogusław Herse otworzył swą filję w grodzie strojnych dam. To pozostanie głazem granicznym na miedzy dwóch epok Poznania.

— A jakie ma Pani t. zw. „słabe strony“, odchylenia od przeciętności?

— Myszki! Tak — japońskie, białe myszki w czarne kropki, hoduję namiętnie. Straszna radość. Do zupełnego szczęścia brakuje mi tylko jeszcze „Minerwy“ lub „Citroyen“. Do tego czasu jeżdżę jeszcze tramwajem, ale za to drugą zawsze klasą.

— Dlaczego na kartę tytułową dzisiejszego „Świata Kulis“ nie dała Pani swej pięknej karykatury-groteski, jaka wisi w lokalu „Zdziebka“ pendzla Roguskiego. Zrobił Panią jako Japoneczkę, pasterkę owych myszek?

— Żałuję istotnie, ale nie chciałam wzbudzać zazdrości u cór „wschodzącego słońca“.

H. Szczerbic.



DRAMAT WSPÓŁCZESNY NA BEZDROŻACH

Jedną z największych trosk kultury współczesnej jest niewątpliwie dzisiejszy kryzys teatralny, którego przyczyny doszukujemy się raz w obecnych zawikłanych stosunkach ekonomicznych, raz znowu w zaniku wartościowej twórczości dramatycznej. Jedno i drugie mniemanie jest może słuszne, wszystkich jednak musi zastanowić, że o zaniku twórczości dramatycznej mówi się w epoce, która, jak żadna inna, wydała tak licznych, indywidualnością, artystyczną i oryginalnem ujęciem faktury dramatycznej różnorodnych pisarzy scenicznych. Czy istotnie żaden z nich nie potrafil stworzyć dzieła tak silnego, by mogło porwać społeczeństwa i na nowo pozyskać je dla teatru? Jeżeli zaś to się nie stało, widocznie wszystkim tym sztukom, które jak meteory zabłysły na scenie, nie dostaje czegoś, co stanowi właściwą wartość twórczości dramatycznej.

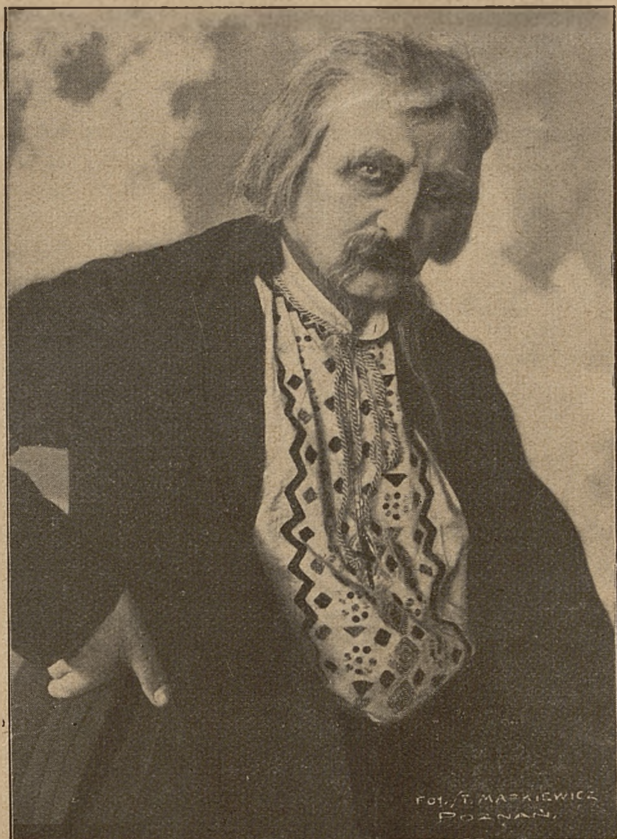
Zanim problem ten doczeka się ostatecznego rozstrzygnięcia, upłynie dużo czasu, dziś jednak możemy ustalić już pewne typy dramatów, rysujących się coraz wyraźniej wśród obficie pojawiających się na scenie sztuk. Według mnie przedstawicielami tych poszczególnych, symptomatycznych gatunków są Pirandello, Shaw, Czapek i amerykańscy pisarze, zdobywający sobie stopniowo sceny europejskie.

Stwórzmy krótkie charakterystyki tych pisarzy, a może uda nam się odkryć, na czem polegają ich niedostatki, będące przyczyną, że żaden z nich nie potrafił odrodzić współczesnego teatru i dźwignąć go na wyżyny natchnienia.

Pirandello rozwija na przestrzeni kilku swych sztuk zagadnienie indywidualności, wtłoczonej w konwencjonalną formę życia społecznego. Myśl tę oświetla z najrozmaitszych stron, ilustruje wszechstronnie, przyoblekając w widome kształty akcji scenicznej. Stanowisko Pirandella wobec rzerzeczywistości jest inne, niż te, jakie zwykle zajmują poeci. Rzeczywistość jest dlań złudą i nieprzejednanym wrogiem człowieka, dławiącym jego wolność wewnętrzną i instynkt. Człowiek współczesny jest, według niego, tworem sztucznym, ukształtowanym i wyhodowanym przez konwencjonalizm towarzyski, przez organizację społeczną i utarte pojęcia, stworzone ad hoc dla ogólnej wygody. Pozycja towarzyska, zawód, honor, opinja, tradycja przytłaczają swobodę istotnej osobowości. Czasem tylko wybucha w człowieku bunt i pęd do wolnego, niezakłamanego życia, lecz najczęściej zbraknie sił, by wyzwolenie swe doprowadzić do końca. Tęsknota nieuchwytna, nieokreślona trwa jednak nadal w duszy człowieka. Uwydatnia się w histerycznej nerwowości, w rozpaczliwem targaniu węzła życiowego, w nienawiści do własnego środowiska. Jedynym sposobem ratunku przed zmorą sztucznego świata jest stworzenie sobie innej rzeczywistości, nowej i zależnej od własnej woli, jakkolwiek również fikcyjnej. Henryk IV w „Żywej masce“ uwalnia się w ten sposób od otoczenia, gra przez całe życie rolę króla, utrzymując wszystkich w mniemaniu, że jest obłąkanym — i nakłania innych do czynnego udziału w jego świecie fikcyjnym.

Ten sam problemat oświetla Pirandello z innego stanowiska w „Grze ról“. Główna postać dramatu Leon Galla nie ucieka przed rzeczywistością, lecz stara się wyodrębnić od niej przez wyrobienie w sobie bezwzględnej obojętności na wszystkie zjawiska życia i ustalone pojęcia ludzkie.

A teraz przejdźmy do Shaw'a. Sztuką, charakteryzującą jego stosunek do życia, jest „Święta Joanna“. Ujawnia się bowiem w niej Shaw'a sceptycyzm i racjonalizująca tendencja w oświetlaniu innych wartości życiowych, wiary człowieka w nadprzyrodzone moce, kształtujące ludzkie losy. Joanna d'Arc, otoczona nimbem legendy i entuzjazmu pokoleń, apoteozowana przez poezję, jest symbolem religijnych uniesień ludu i widomym znakiem opatrzności boskiej. Shaw usiłuje więc rozwiać legendę, wytworzoną przez wieki i sprowadzając postać Joanny do rozmiarów ludzkich, przedstawia ją jako dziewczynę niewykształconą i naiwną. O objawieniach Joanny mówi, że „są na świecie jednostki,



Zygmunt Zaleski, reżyser „Mazepy" Czajkowskiego wystawionej ostatnio w Teatrze Wielkim, w roli Koczubeja — ojca Marji



których wyobraźnia jest tak żywą, iż jakaś myśl jawi im się jako głos dosłyszany, wydawany niekiedy przez postać widzialną."

Dużo pokrewieństwa w ujęciu rzeczywistości znajdziemy w twórczości Czapka, a mianowicie w jego dwóch głośnych sztukach: „Sprawa Makropulos" i „R. U. R.", choć są również znaczne różnice. Właściwie rzeczywistość nie zajmuje Czapka i nie stanowi dlań problemu. Rzeczywistość służy w jego dramatach jako dekoracja do ucieleśnienia scenicznego pewnych mózgowych przesłanek i tez. „Coby było, gdyby się stało . . . itd." — oto zasadniczo punkt wyjścia jego osnowy dramatycznej. W „Sprawie Makropulos" zastanawia się nad konsekwencjami, któreby wynikły z odkrycia eliksiru, przedłużającego życie ludzkie, a w „R. U. R." wysnuwa znowu czysto mózgowy, syllogistyczny wniosek z mechanizacji współczesnego człowieka. Czapek

stworzył w swych sztukach nowy typ iście intelektualistycznej literatury sensacyjnej. Jest to sensacyjność, różniąca się od sensacyjności, operującej niezwykłemi sytuacjami tem, że przesunięta jest w sferę intelektu i wynika z niezwykłego zestawienia pewnych koncepcyj myślowych.

Ostatnim typem, pośledniej wartości, jest dramat z fakturą sensacyjną i egzotyczną, obliczoną na zaspokojenie upodobań przeciętnych. Powstaje on najczęściej z chęci konkurowania z filmem. Wyjątek stanowi tu wystawiony ostatnio w Polsce „Broadway", zawierający pewne cechy poważnej twórczości dramatycznej.

Cóż z zestawienia tych gatunków dramatycznych wynika? Przedewszystkiem zauważymy uderzające podobieństwa, bardzo dla nas wymowne. Otóż Pirandello, Shaw, Czapek odnoszą się negatywnie i odmownie do zjawisk życiowych i do człowieka. Pirandello każe swoim postaciom uciekać przed rzeczywistością, będących dla nich udręką, Shaw burzy wszelkie absolutne wartości życia, Czapek unika wogóle zetknięcia myślowego z życiem, ograniczając się jedynie do igraszki na jego temat. Jaką igraszką w sensie oczywiście innym jest również zwykła sztuka sensacyjna.

A więc albo negacja życia, albo rezygnacja z przeniknięcia jego zagadnień. W zakresie tych granic spotykamy się oczywiście z różnem stopiowaniem aż do teorji „bezsensu" i deformacji życia w sztukach Witkiewicza.

Drugą cechą wspólną tych gatunków to przerost intelektualizmu i brak poetyckiego natchnienia. Wszystkie te sztuki są wybitnie cerebralne, i akcja nie rozwija się samorzutnie, lecz jest narzędziem w ręku autora dla uwydatnienia pewnej zgóry powziętej koncepcji.

Autorzy patrzą na życie i człowieka, jakby przez lornetkę z odwrotnej strony. Umniejszają je i rozkładają na tkanki z zimnym sceptycyzmem. Człowiek maleje w tej perspektywie a racjonalizm unicestwia jego wiekuiste, boskie wartości.

Nic dziwnego przeto, że taka twórczość dramatyczna nie może porwać i olśnić współczesnego człowieka, gdyż mija się z odwieczną misją teatru, którego zadaniem i integralną cechą jest podniesienie duszy ludzkiej przez wyolbrzymienie wartości życia i człowieka. Zamiast jednak tej natchnionej, optymistycznej afirmacji, owładnął teatrem współczesnym sceptycyzm, tendencja umniejszania i sprowadzenia niewysłowionej tajemnicy człowieczeństwa na tory filozoficznej spekulacji. Zatraciła się zasada niewątpliwa, że sztuka dramatyczna jest najwyższą koncentracją rzeczywistości, że złudzenie prawdy osiąga się jedynie przez nadanie tejże prawdzie architektonicznych linij wielkości.

Człowiek domaga się od teatru potwierdzenia, że życie nie jest pozbawione sensu. Chce z teatru wynieść otuchę i moc do dalszej walki codziennej oraz wiarę w nadprzyrodzoną wartość swego bytowania. Ażeby te wartości odkryć i wyczuć, trzeba natchnienia i jasnowidzącej niemal wnikliwości poetyckiej, a nadewszystko głębokiego umiłowania rodzaju ludzkiego, które z największego nawet upadku umęczonego człowieczeństwa dobywa cechy wielkości.

Sądzę więc, że głównym źródłem dzisiejszego kryzysu teatralnego jest fakt, że autorzy nie potrafili wykrzesać z współczesnej rzeczywistości akcentów prawdziwego bohaterstwa. Życie nasze, z odmiennemi urządzeniami i skomplikowanym splotem problemów wogóle nie znalazło jeszcze inkarnacji na scenie. Albo się je szkaluje i deformuje, jak u Pirandella, Shaw'a i Witkiewicza, albo lekceważy się jako problem, jak u Czapka, albo wreszcie przedstawia się realistycznie, jako wycięty, drgający szmat, pozbawiony perspektywy syntetycznej. A przecież niewątpliwie rzeczywistość nasza zasługuje na to, by, otoczona blaskiem poetyckiej apoteozy, doznała pełnego dramatycznego ujęcia. Dopiero, kiedy na scenie zatriumfuje na nowo bohaterstwo w jego szczytym wyrazie, nie bohaterstwo z gestem romantycznym, lecz bohaterstwo dzisiejsze, które niewątpliwie kołacze się milcząco i niedostrzeżone wśród wezbranego zgiełku współczesnej rzeczywistości — wtedy nastanie okres nowego przymierza teatru z dzisiejszym człowiekiem.

Zenon Kosidowski.

JOTEYKI „ZYGMUNT AUGUST“

Kroniki naszych scen muzycznych dawno już nie notowały takiego sukcesu, z jakim spotkała się opera Joteyki „Zygmunt August“, wystawiona przed czteroma laty po raz pierwszy w Warszawie, a później zarówno we Lwowie, Poznaniu i Katowicach. Obecne wznowienie opery Joteyki jest raz jeszcze okazją do zastanowienia się nad wartościami dzieła i nad rzadkiem u opery polskiej zjawiskiem: niezwykłego powodzenia. Powodzenie to jest jednak zupełnie usprawiedliwione. Repertuarowi polskiemu przybyła bowiem opera, osnuta na tle historji narodu, zręcznie skomponowana, słowem opera, jakiej odczuwało się brak, choć poziom urzeczywistnienia tych pragnień mogli sobie niektórzy wyobrażać wyższym.

Joteyko obrał za treść wdzięczny motyw miłości Zygmunta Augusta do Barbary Radziwiłłównej, motyw już nieraz wyzyskany przez naszych kompozytorów w dziełach instrumentalnych. Opierając się na trylogji Rydla, Joteyko — który jest też autorem libreta — ujął temat bardziej od zewnątrz. Dwoje królewskich kochanków rzadko widzimy samych. Są bądź w krępującem otoczeniu Radziwiłłów, którzy zmuszają króla do poślubienia Barbary, bądź w obecności Bony zawistnej, bądź w orszaku dworskim. I dopiero scena przy łożu śmierci Barbary jest właściwie pierwszym, lecz i zarazem ostatnim duetem, sceną liryczną na szerszą skalę. W sferę rzeczywistego dramatu sięga scena końcowa: wizja Barbary i śmierć Zygmunta Augusta. Akcja opery, rozplanowana na siedm obrazów, ujęta jest, jeżeli idzie o tok wypadków scenicznych, bardzo zwięźle, pozostaje jednak szeregiem epizodów. Mądrze zrobił autor, że na ostatek schował efekt wzruszenia, wywołanego zgonem monarchy. To jest zakończenie silne i efekt teatralnie mocny.

Muzyka Joteyki wdzięcznie towarzyszy poszczególnym scenom. Nie potrzebuje dążyć do wyżyn dramatycznych, ma przeważnie zadania ilustratorskie. Libreto opery nie zawsze jest dla uprawy muzycznej podatne. Jak oazy wyłaniają się z pośród owych uroczystości dworskich, posiedzeń historycznych i innych akcesorjów wystawnych: duet miłosny Zygmunta i Barbary oraz kilka innych fragmentów lirycznych. O talencie Joteyki świadczy szczególnie pochlebnie, że te sceny wyposażył w muzykę szczerą o inwencji mało wprawdzie oryginalnej, ale potoczystej. Gdyby był ułożył libreto bardziej liryczne, absolutna wartość jego kompozycji zasługiwałaby zapewne na uwagę głębszą. Tymczasem musiał przystosować muzykę do kalejdoskopu wypadków scenicznych.

Z punktu widzenia techniki kompozytorskiej dykcja muzyczna „Zygmunta Augusta“ stanowi jakby aliaż stylu werystycznego z wagnerowskim typem harmonji, przy lekkiem połysku nowoczesności, dzięki przygodnym wycieczkom po szlaku gamy całotonowej. Linja melodyjna prędko dochodzi do kulminacji, ale i prędko znowu opada. Muzyczna analiza partytury „Zygmunta Augusta“ nie daje wprawdzie wyników rewelacyjnych, ale o talencie operowym Joteyki daje pochlebne świadectwo. Zręczność i znajomość efektu teatralnego zapewniają operze jego powodzenie jeszcze na długo, a wystawność scen i ich narodowy charakter ręczą równie mocno za każdorazowy sukces przedstawienia. Na scenie poznańskiej „Zygmunt August“ wystawiony jest szczególnie pieczołowicie pod reżyserją Zygmunta Zaleskiego i w pysznych dekoracjach p. Jarockiego. Z. L.



„DWAJ PANOWIE B" MARJANA HEMARA

O tej świetnej komedji pisał w stołecznej prasie K. MAKUSZYŃSKI:

Kto ci to jest ten nowy, dziś bardzo szczęśliwy autor, Marjan Hemar?

Przemiły ten pomyleniec pochodzi — skądżeby! — ze Lwowa. Jest to człowiek młody, smagły na gębie, nikczemny w postaci, z mądremi oczyma. Gra przedziwnie na fortepianie, bo zdaje się, że się urodził w składzie fortepianów przy ulicy Sykstuskiej. Poza tem robi zawodowo dowcipy. Piosenkarz z Qui pro quo, Krukowski, ssie zachłannie jego bujną pierś i jemu zawdzięcza swoją popularność. Ten to Hemar dał początek nowemu rodzajowi śmiechu, który w odróżnieniu od „śmiechu homerycznego", należy nazwać „hemarycznym". Wywodzi się on z kapitalnego, na imitacji głowy stojącego nonsensu. Trzeba być bardzo inteligentnym, aby gadać dowcipne nonsensy. Tego towaru nie brak w tej sprytnej, mądrej lwowskiej głowie; właściwie należałoby powiedzieć jedynie „lwowskiej" głowie, a inne przymiotniki rozumiałyby się same przez się.

Posiada on dwie wady: gra w bridge'a jak koń i śmieje się w głos ze swoich własnych dowcipów; po dłuższem uderzeniu go czemś ciężkiem po głowie, rzecz może być uleczalna. Posiada natomiast jedną wyborną zaletę: umie wykpić wszystko, a siebie samego przedewszystkiem. Podpatrzeć umie każdy kawał i flaki z niego wypuści; w każdem mądrem i napuszonem głupstwie dojrzy stronę ponurą; zna teatr na wylot, a nic z poza kulis nie jest mu obce. Dowcip potrafi zrobić na każdy temat; płynie to z niego, jak woda z rynny. Grając w pockera, kiedy z foolem natrafił na czwórkę, rzekł smutno:

— Trafiłem, jak fool do karety!

Dowcip ten rozumie każdy uczciwy człowiek.

Zrozumiał wreszcie, że nie należy marnować w knajpie i za kulisami tego przyjemnego daru, więc po rozmowie z duszą, od której umiał dostać kilka razy po pysku, ważył się na wielkie dzieło, na napisanie komedji. Jest to leń, który żyje wedle pracowitej metody Bukackiego, tego, co to mawiał stanowczym głosem:

— Postanawiam pomyśleć o powzięciu zamiaru wyjechania na wieś.

Zdaje się więc, że nieco cudowi, a nieco cudotwórczym metodom Szyfmana może zawdzięczać doprowadzenie zamiaru do końca. Jaka była zaliczka — nie wiem, ale cud się jednak dokonał i komedja ujrzała światło nocne.

Co to jest? Sztuka? Żadna sztuka. Komedja? To nie jest komedja. Krotochwila? To nie jest także krotochwila. Jest to jakiś sketsch-monstre, pierwszorzędna zabawa w teatr, kapitalna heca, cyrk i kino, jest to... „młodość, miłość, awantura". Bezczelna młodość, co skacze łbem na dół w otchłań teatru, gwiżdżąc na wszystko, miłość dowcipu i wybornego żartu, awantura wreszcie, w której jest cały bric a brac: Pirandello, gdyby nagle oszalał, zakulisowe życie, Boy, rewolwer, weterynarz i kobieta. Wszystko razem ani nie zbudowane, ani nie spojone cementem, lecz związane wisielczym sznurkiem humoru. Patrząc na ten omnibus, w którym jedzie po wybojach, trzymający się za brzuch śmiech, miałem wrażenie, że potrzę na warjata, który się śmieje z czarującym wdziękiem. Miałem chwile, kiedy chciałem strzelać do siedzącego w loży autora, lecz nie miałem czasu, bo musiałem się w głos roześmiać. Tyle świeżości wniósł ten wisielec w starą ruderę krotochwili, że nie było sposobu, aby się przez chwilę poważnie nad tem wszystkiem zastanowić. Teatr trząsł się od śmiechu, a autor też podrygiwał konwulsyjnie: śmiał się sam z siebie. Nieprawdopodobny kawalarz, naprawdę niezrównany.

Ponieważ mam przyjaciela psychjatrę, spróbuje streścić tę sztukę, bez szkody dla rozumu.

„Dwaj panowie B." (— łajdacko już w samym tytule przedrzeźniający Szekspira „Dwóch panów z Werony"), są to komedjopisarze, szukający tematu do wspólnej komedji. Jeden z nich, Jan Bertoni (ta mał-



„Niespodzianka" Rostworowskiego w reżyserji Dyr. B. Szczurkiewicza.
Scena końcowa: Ojciec (Szczurkiewicz) i Matka (Wysocka)



pa Hemar nie uszanował nawet ministerjalnego nazwiska) — więc pan J. B., wprowadził się właśnie do nowego mieszkania, gdzie jest nudna, zresztą doskonale na scenie namalowana, gospodyni. Kiedy obmyśla z przyjacielem Gorzeniem komedję, wrzucono do skrzynki list, adresowany: „Pan J. B." W liście tym jakaś Laura zapowiada swoją miłosną wizytę. Pomyłka jest widoczna, przedtem bowiem mieszkał tu drugi „pan B." — Jerzy Brod, który nagle zwiał i nikt o nim nic nie wie. To qui pro quo może być dobrym tematem do komedji. Przyjaciele zaczynają omawiać sytuację. Na scenie jest mrok, za oknami pada deszcz.

Wtem miejscu zrobił Hemar wyborny kawał, pirandellowską zgoła hecę. Odpowiednio do pomysłów, zjawiają się na scenie przyszłe figury komedjowe; świetnie banalne i genjalnie kabotyńskie, żywe banały, wypchane trocinami i zjedzone przez mole. „Dwaj autorowie w poszukiwaniu sześciu postaci scenicznych".

Jest to pomysł tak szczerze zabawny, że się ręce same zrywają do oklasku. Doskonała „wkładka". Cały zresztą utwór pisany jest wilde'owską nieco metodą: niemądra, byle jakaś treść i brylanty paradoksu u Wilde'a, taka sama niemądra heca i przewyborne „wkładki" u Hemara. Nie byle jaki to komplement, ale Hemar pochodzi ze Lwowa. Niech mu będzie!

Przyjaciel odszedł, a pomysł do komedji zmienia się w rzeczywistość. Zjawia się owa Laura i w krzyk:

— Gdzie jest pan J. B.?

Drugi J. B. nie wie, więc dama w płacz.

— Niechże pani nie płacze!

— Płaczę, bo mi się tak podoba. Robię to, co mi przyjemnie.

Miłe przeżycie dało komedjopisarzowi dobry temat i po stu sześciu dowcipach, z których każdy strzela z hukiem i rozpryskuje się na widowni, dwaj komedjopisarze napisali komedję,q którą grają w akcie drugim.

Cały akt dzieje się z odwrotnej strony sceny. Tu się Hemar puścił „na całego", aby kawałami wypełnić cały akt. Przypomniało to nieco akt kobiecy, sztukowany watą. I znowu humorem ocalił sprawę i takiej tandetnej starzyźnie, jak teatr w teatrze, zdołał nadać rumieniec, wypełniwszy godzinę całą dowcipami na temat aktorskiego kabotyństwa, aktorskich przesądów itp.

Powiedział sobie: „pierwszy raz mnie wieszają, więc nie znaj się na tem" i ukręcił sprytnie bicz z piasku, a raczej z wisielczego stryczka. Gdyby nie ta dezynwoltura i ta rozbrajająca odwaga ,mogłoby mu takie kawalarstwo nie ujść na sucho. Tak jednak usposobił widownię doskonałym aktem pierwszym, że w oczekiwaniu wybornych lodów w akcie trzecim, goście jedli z klaskającym zapałem, przypominającym trociny, polędwicę aktu drugiego. Czuło się zresztą, że ten najweselszy Lwowianin, nie ma najmniejszej pretensji, tylko tę jedną: aby się ludzie śmiali: To też śmiali się z zapamiętaniem wprost z Tworek, a raczej z Kulparkowa, który jest letnią rezydencją Lwowa.

Mało mu było tego, więc w pierwszym akcie zrobiwszy komedję, kabaret w drugim, w trzecim zrobił cyrk I znowu się widownia chwytała za boki.

— Gdzie jest pan B.? Kim pan jest?

Zanim numer trzeci zdołał się wytłumaczyć, wpada zazdrosny mąż z rewolwerem mierzy w fałszywego pana B. Qui pro quo od ucha do ucha. Biedna ofiara poniesie konsekwencje za obydwóch panów B., gdyż oszukany mąż powiada:

— Musi się pan z nią ożenić!

— Nigdy! Ja nie jestem Brod!

— Liczę do trzech: raz, dwa, a trzy powiem już do trupa.

Za oknami pada deszcz, a pani Laura powiada po raz trzeci:

— Jaki ty jesteś podobny do tamtego...

Jest to dziwaczna sztuka; niby nieporadnie naprawdę strasznie śmieszne. Kabaretowe kawalarstwo przydało się Hemarowi do tych niezrównanych „wkładek", do „numerów". Takim świetnym numerem jest odczytywanie recenzyj o komedji, robionych à la maniere de...

Jest to dziwaczna sztuka; niby nieporadnie zrobiona, a z taką werwą, że aż miło patrzeć; jedno drugiego kupy się nie trzyma, a wszystko razem jest pierwszorzędnym teatrem.

Odbitka z albumu „Gwiazdy Sceny i Ekranu"



Znanej ze swych znakomitych
wyrobów firmie Henryk Żak
Marja Malicka
Warszawa 16.III.928.

Dedykacja art. p. Marji Malickiej dla firmy Henryk Żak.

KRONIKA TEATRALNA

OPERA.

1. Najbliższą premjerą będzie opera Pucciniego „Jaskółka“ pod dyrekcją P. Stermicza, a w reżyserji Z. Zaleskiego. W roli głównej wystąpi p. Czarnecki.
2. Następnie przygotowuje się wznowienie „Zygmunta Augusta“ Joteyki w nowej wystawie, jak również wznowienie „Pomsty Jontkowej“ W. Wolewskiego.
3. Z wielkim nakładem środków scenicznych wre praca wokoło ukończenia baletu Różyckiego p. t. „Pan Twardowski“ —; balet ten obchodził niedawno w stolicy niezwykły jubileusz, bo 300-setne przedstawienie.
4. P. dr. Roeslerówna zaproszona została na gościnne występy do Lwowa na dzień 25 i 27 kwietnia i wystąpi w tamtejszej operze w „Aidzie“ i w „Giocondzie“.

TEATR POLSKI.

1. Najbliższą premjerą w T. P. będzie komedja Marjana Hemara „Dwaj panowie B.“
2. Dnia 30 kwietnia odegrana zostanie komedja Fredry: „Damy i Huzary“ na uczczenie jubileuszu Marji Czerniakowej, artystki naszej sceny. Nowe stylowe kostjumy projektu St. Jarockiego wykonano pod kierownictwem p. Hirszfelda.
3. Następną premjerą krotochwila A. Grzymały-Siedleckiego: „Mamam do wzięcia“.

Z GŁOSÓW PRASY

„MAZEPA“ CZAJKOWSKIEGO.

Z twórczości Czajkowskiego warto poznać wszystko, nawet jego... opery, które są poematami muzycznemi. Jak ten artysta, którego indywidualność przełamuje węży formy, jest i Czajkowski zawsze i wszędzie sobą; jest lirykiem, a nie dramatykiem. I takim zarówno w swoich chants sansparoles, jak w symfonjach, jak i w operach, które jeszcze o tyle są mu dogodniejsze, że dobiera sobie w nich tematy literackie, odpowiadające jego usposobieniu romantyka, melancholika, pesymisty i marzyciela.

Ten rodzaj uczuciowości i napięcia duchowego u Czajkowskiego jest może więcej rosyjski od zewnętrznych cech jego muzyki, zorjentowanej raczej według wzorów zachodnich. W jego operach barwę rodzimą, narodową podkreśla jeszcze libreto, którego akcja dramatyczna jest zazwyczaj transponowanym na scenę poematem Puszkina. Poezji wielkiego rosyjskiego romantyka jakoś organicznie nie łączy się ze sceną, pozostaje na niej obrazem, jak wiemy to zwłaszcza z „Eugenjusza Oniegina“. Lecz w pokrewieństwie wyrazu uczuciowego i sfery nastroju leży siła aljażu muzyki Czajkowskiego z poezją Puszkina. Na scenie patronuje im Byron, którego forma teatralna nie jest zapewne ideałem libreta, ale w każdym razie przykładem dramatycznego rozwiązania tematów, które Puszkin wierszem opowiedział — za tymże Byronem napisał też swoją „Połtawę“, z której Modest Czajkowski przykroił w r. 1880 libreto „Mazepy“.

W Europie zaczynało być wtedy ideałem i ultima ratio kompozytora operowego kopjowanie recepty wagnerowskiego dramatu muzycznego. Nawet Verdi wziął sobie to do serca i stworzył coś zupełnie innego: swego „Otella“. Najskuteczniejsza opozycja wagnerowska, morderczy weryzm włoski jeszcze drzemał; jeszcze nie dosłyszał pierwszego sygnału z Bizetowskiej „Carmen“. Zaś Czajkowski podróżował po całym świecie i tęsknił do kraju, gdzie zostawił swego „Oniegina“, w którym z niezwykłą impulsywnością objawił się jego talent liryczny.

W „Mazepie“ znalazł Czajkowski także podatny grunt dla swojej liryki. Nie szło mu o koleje bohatera opery, ani chistoryczny podkład akcji, słowem o dramat i jego środowisko, ale o to, że w operze tej znalazło się wiele nieszczęśliwych osób, których cierpienia przejęły go głęboko. I rzeczywiście tak fatalistycznej akcji dawno nie oglądaliśmy w operze, jak w tym „Mazepie“, gdzie wszystko dąży do zagłady, nie ma żadnego przeciwstawienia się dobrego złemu lub na odwrót; wszystko rozwiewa się w beznadziejnym smutku, żalu daremnym. Piętrzy się wina a kara jest niesprawiedliwa. Za motto tradegji możnaby użyć słów: „Zemsta należy do Pana“, co możnaby też uważać za myśl przewodnią akcji, która nie ma zresztą nic wspólnego z akcją dramatu Słowackiego.

Puszkin przedstawia historycznego Mazepę z okresu przed bitwą połtawską, a więc starca, który na czele swych kozaków pragnie przy boku króla szwedzkiego wywalczyć sobie koronę, udzielną Ukrainę, słowem knuje bunt przeciw carowi. Ten szczegół puszkinowskiej „Połtawy“ był Czajkowskiemu niewątpliwie obojętny, natomiast miłość Mazepy-starca do młodziutkiej Marji, córki przyjaciela Koczubeja, to duet miłosny niezwykły, ale napewno smutny raz dlatego, że stary Koczubej boleje nad stratą ukochanego dziecka, które uległo urokowi starego hetmana i opuściło rodziców, powtóre, że Marja, — przewidujemy to — będzie miała wyrzuty sumienia i mało szczęścia w miłości. Z pierwszego duetu tej mocno niedobranej pary poznajemy, na jak kruchych psychologicznych podstawach opiera się ten stosunek Mazepy do



„Mazepa“, Czajkowskiego w Teatrze Wielkim. Scena zbiorowa II aktu.

Gdyby nieszczęśliwy jej ojciec wiedział, jak inteligentną ma córkę, może nie byłby szukał zemsty na Mazepie drogą donosu Cara o buntowniczych planach hetmana, dzięki czemu sam dostał się w ręce Mazepy, od którego oczywiście nie mógł spodziewać się łaski. Gdyby wprawdzie Mazepa rzeczywiście tak kochał Koczubejównę, jak to nam wyśpiewuje przy świetle księżyca, to może byłby litościwy dla jej ojca, którego każe katować i ściąć. Sumienie nie daje mu spokoju i odbiera chęć do miłości, ale Marji tego powiedzieć nie może, więc tłumaczy się przed nią inaczej. Dziewczyna wierzy mu i nie przeczuwa, jakie tortury znosi jej ojciec. My niestety to wiemy, bo nam librecista nie szczędzi tej sceny.

Tragedja szuka jednak dalszych ofiar. Jest nią najpierw nieszczęsna matka Marji, która błaga o ratunek dla ojca. Występna córka przybywa właśnie na egzekucję i jak przystało na bohaterkę operową, warjuje ze strasznej emocji. Przypuszczamy słusznie, że dla Mazepy utrata Marji nie będzie znowu ciosem druzgocącym. — Los mści się na nim surowiej. Mazepa ponosi klęskę wbitwie pod Połtawą, która w operze odbywa się na szczęście tylko w interludjum symfonicznem. Schodząc ze sceny, zabija jeszcze prędko Andrzeja, młodzieńca, który daremnie kochał się w Marji i miał oczywiście powód nienawidzieć Mazepę. Nad zwłokami Andrzeja obłąkana Marja śpiewa kołysankę. Zakończenie liryczne łagodzące wiele brutalności scen poprzednich.

Ależ to jest typowe libreto werystyczne — mógłby ktoś powiedzieć. Mogłoby nim być, gdyby napisał je kto inny, lecz rzeczywistość scen „Mazepy“ jest mocno literacka i tylko postać Koczubeja i jego akcja jest w całej pełni szczera i prawdziwa.

W muzyce Czajkowskiego weryzmu nie ma oczywiście tem bardziej. — Wprawdzie w scenie tortur odzywają się pogresje motywiczne, jakby malowanie dźwiękami koła tortur (podobnie jak w „Tosce“), ale Koczubeja nie wkręcają wcale na koło, a natomiast tęgo obijają nahajką.

Innych realizmów niema, są natomiast próby pięknej inwencji lirycznej Czajkowskiego, którą przyozdobia kompozytor głównie partję Marji i Koczubeja. Także recytatywiczne ariosa wielkiego monologu Mazepy obfitują w piękne pomysły melodyjne. Charakterystyczna jest krótka motywiczna składnia arji Czajkowskiego, przypominająca głównie budowę muzyczną z „Oniegina“, z którego nagromadziło się w partyturze „Mazepy“ wiele reminiscencyj. Bardzo efektowne są liczne sceny chórowe, w których Czajkowski posługuje się też motywiką folklorystyczną (np. pierwszy chór dziewcząt na 4/4). Zwartość muzyczną dzieła potęguje użycie basowego tematu Mazepy, jakby w technice leitmotywicznej. On też nadaje główny nastrój muzyce opery. Liryka scen solowych (niekiedy trochę monotonna i bajeczne dynamiczne i melodyjne efekty scen zespolowych stanowią główne i nieprzeciętne zalety „Mazepy“, który ustępuje takiemu „Onieginowi“ w sile inwencji, ale może przewyższa go wrażeniem dramatycznem. („Kurj. Pozn.“ z dn. 10. IV).

Zygmunt Latoszewski.

Teatr Polski w Poznaniu: „Prawdziwa miłość". Komedja w 3 aktach Roberta Bracco.

Głównym efektem włoskiej komedji jest wyznanie młodej wdówki, że mimo pozorów bujnego życia w małżeńskim i wdowieńskim stanie, zachowała dla ukochanego nietknięty mirtowy wianek.

Nim padnie to wielkie słowo z ust Heleny, mija półtrzecia aktu, i przez cały ten czas rozpala się do białości pożądanie namiętnego Hugona.

Lekkoduch wyobraża sobie początkowo, że umiejętnością flirtowania zdobędzie Helenę, potem improwizuje nieudolnie przygodę romantyczną w prowincjonalnym hoteliku, pragnąc złapać pożądaną kobietę w sidła kompromitującej sytuacji, ale kiedy rozumek niewieści odnosi triumf nad omroczonym mózgiem tokującego mężczyzny, Hugon kapituluje i pokornie idzie z Heleną do ołtarza, aby nakoniec za swą męską uległość sowitą zyskać nagrodę w małżeńskiej sypialni.

Cała sztuka tak jest zbudowana, że słuchacz ma sobie wciąż zadawać pytanie: „Kto kogo położy? Hugon Helenę? Helena Hugona?"

Prawpodobnie zapasy miłosne młodej parki mają doprowadzić aktorów i publiczność do oszołomienia i w epilogu cały teatr powinien dyszeć od namiętności. Może taki eksperyment udaje się w gorącym klimacie? Może włoscy aktorzy potrafią być tak płomienni?

U nas powodzeniu tej komedji przeszkadza nasz temperament.

Mistrz polskiej komedji, Aleksander Fredro, znając wybornie rodaków, zważał, aby Gustaw, który jak Hugon igra z miłością, dopiero na początku czwartego aktu stwierdził u siebie stan wrzenia: „Stało się — kocham ją szalenie." Wiedział bowiem, że polski amant długo w ogniu nie wytrzyma, zaraz więc po tem wyznaniu, dobijał z komedją do końca, a dla bezpieczeństwa spiętrzył jeszcze przed szalonym Gustawem kilka przeszkód w osobach Klary, Radosta, Dobrójskiej, Albina, aby utrudnic zakochanym niebezpieczne sam na sam.

Bracco postępuje sobie inaczej. Cały czas trzyma parkę miłosną razem, usuwa jej z drogi nawet starą oberżystkę, aby młodym przypadkiem nie przeszkadzała. Hugon i Helena od pierwszej sceny się kochają, muszą jednak podroczyć się przez trzy akty, aby komedja mogła mieć miejsce i aby ich wzajemny pociąg nabrał siły żywiołu.

Nie umie przytem Bracco urozmaicić miłosnego dialogu błyskami dowcipu i komizmem sytuacji, młodzi gadają więc trzy po trzy dość jednostajnie i zaczynamy się niecierpliwić, kiedy nakoniec pogawędka amantów się skończy, a rozpocznie się epopea małżeńska.

Biesiadecka jako Helena miała w sobie sporo wabików i uśmiechów, wzorowo prowadziła dialog, słuchaliśmy więc jej miłosnego śpiewu z dużem zadowoleniem artystycznem.

Boelke jako Hugon był bardzo przystojnym i eleganckim amantem, rozgrzewał się wprawdzie dość umiarkowanie, ale wciąż interesował swą kulturalną i salonową donżuanerję.

„Świt, dzień i noc", mocno w treści i w technice podobny do „Prawdziwej miłości", jest oczywiście komedją grubo lepszą. Niccodemi, wytrawny znawca teatru, lepiej się od Bracca na scenie porusza, jest przytem, przynajmniej w wymienionej komedji, poetą. Bracco o godność poety się nie ubiega. Zupełnie mu wystarcza sukces teatralny, jaki zazwyczaj i to od kilkunastu już lat, towarzyszy „Prawdziwej miłości".... („Gazeta Zachodnia" z dn. 21. IV.)

St. Papée.

OD REDAKCJI.

W nr. 8 „Świata Kulis" zaszła pomyłka w podpisie ilustracji z „Niespodzianki" Rostworowskiego. Sztukę tę reżyserował dyr. B. Szczurkiewicz, a nie St. Wysocka.

* * *

Z opóźnieniem nadesłany artykuł p. Cz. Kędzierskiego o jubileuszu p. M. Czerniakowej, zamieścimy w następnym zeszycie.

Druk ukończono 27 kwietnia 1929 r.

Adres Redakcji: *Sekretarjat Teatru Polskiego w Poznaniu.* — Redaktor *Emil Zegadłowicz*
Sekretarz Redakcji: *prof. Henryk Szczerbowski.*

Czcionkami Drukarni Wydawniczej Franciszek Krajna, Poznań, ulica Strzalowa 2a

Znalazł się w kropce.

Znany komik Gobart był wprawdzie dobrym aktorem i bardzo pracowitym, ale odznaczał się naogół słabą pamięcią. Dlatego też, ilekroć miano mu na scenie podawać jakiś list, którego treść miał odczytać, polecał, aby tekst istotnie był wypisany na podanym mu kawałku papieru, bo tej przynajmniej części swojej roli nigdy się na pamięć nie uczył.

Pewnego dnia Gobart grał w jakiejś sztuce adjutanta, któremu generał wręcza dokument, celem głośnego odczytania.

Gobart ujrzał, że podano mu pusty kawałek papieru, nie tracąc przytomności umysłu, oddał generałowi papier ze słowami:

-- Przepraszam panie generale, ale wczoraj w bitwie straciłem wzrok ,niech pan będzie łaskaw sam to przeczytać.

Generał nie przygotowany do tego rodzaju interpelację, zmieszał się „wypadł z roli“ i został przez publiczność wygwizdany.

Charleston w gabinecie ministra wojny.

Francuski minister wojny -- Painleve, jest uczonym światowej sławy, lecz mało się zna na współczesnych tańcach.

Zapytał go pewien dziennikarz paryski, czy minister nie ma zamiaru pójść za przykładem swego włoskiego kolegi, który zakazał oficerom tańczenia egzotycznych tańców.

Painleve był zaskoczony tem zapytaniem i począł je rozważać. Na szczęście wszedł w tej chwili do gabinetu ministra generał Thomas, dyrektor szkoły inżynierji.

— Panie generale, czy ma pan zamiar zabronić swym wychowankom tańczenia egzotycznych tańców, jak np.: charlestona, jawy, black-bottoma, bluesa. Podobno są one nieprzyzwoite.

— Przeciwnie, panie ministrze, jestem zwolennikiem tych tańców; wyrabiają one zręczność — niech młodzież je tańczy. Dla zadokumentowania swej tezy, począł generał Thomas pokazywać ministrowi, jak wyglądają owe modne tańce.

Wtem otwarły się drzwi. Wszedł woźny i ujrzał generała tańczącego — przed ministrem.

Cały Paryż wiedział natychmiast o tem zdarzeniu.

* * *

Poradził sobie.

Volter, nienawidzący pisania listów, był raz prześladowany przez uprzykszonego korespondenta, który go niezamordowanie zasypywał listami, żądając odpowiedzi. Volter milczał, nie odpowiadając, ale kiedy uparciuch, miast przestać pisać, podwoił swoją gorliwość, zniecierpliwiony odpisał:

— „Mój panie, ja umarłem; a skoro nie żyję, nie mogę z panem korespondować!“

* * *

Autor reżyserem.

Wybitny niemiecki autor dramatyczny Schönherr miewał ambicje reżyserskie. Aktorzy wiedzieli o tem i nie zastosowywali się przeważnie do jego dość dyletanckich wskazówek. Pewnego jednak razu Schönherr w bezwzględny sposób instruował młodego adepta sztuki dramatycznej. Wtedy jeden ze starszych aktorów podszedł do pisarza ze słowami: Panie doktorze, z nim tak nie można, to jest początkujący; on gotów jest naprawdę zrobi to, co mu pan radzi.